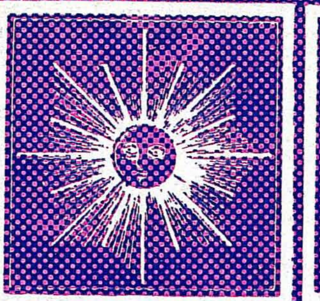
# Los retratistas del país

Florio Parpagnoli



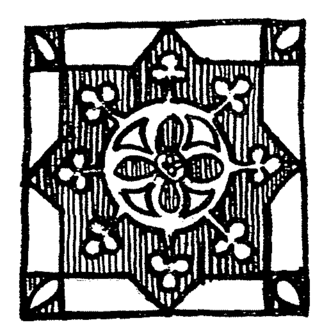





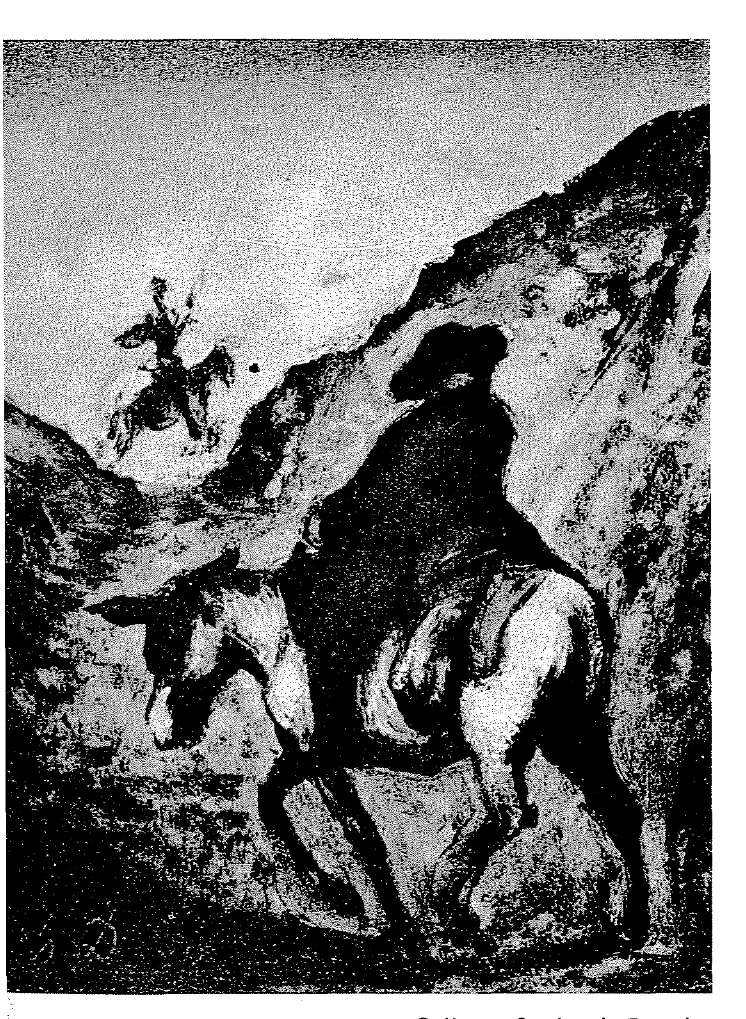

URUGUAYA

# Los retratistas del país

Florio Parpagnoli



Mosaico del siglo XIX. Croquis del autor.



Quijote y Sancho, de Daumier.

## La pintura documental del XIX

En el siglo XIX la pintura de nuestro país mantiene el carácter ilustrativo y documental que hasta entonces había predominado en Occidente. Cuando la pintura no cumplía su función ilustrativa, tomando un carácter decorativo, su fuerza y jerarquía se consideraban naturalmente disminuidas.

Entendemos por carácter decorativo, aquel que sólo cuida el aspecto formal estético, buscando la sensación de agradabilidad, sin ninguna ulterior intención de exteriorizar un contenido. Si la obra decorativa llegaba a traducir un mensaje, no era porque se lo hubiera propuesto. Por otra parte, la finalidad que actualmente se entiende que debe cumplir el arte, la de exteriorizar un contenido, ya estaba latente en las obras de aquel tiempo, especialmente en los casos de las que ilustraban un hecho trascendente, dado que ello le imponía jerarquía mayor, que implicaba una cierta tensión anímica en el realizador, que lo impulsaba a profundizar todos los valores de su trabajo.

Claro que las obras ilustrativas debían contar con un tema que no contradijese, en lo posible, el elemento personal del artista. Es decir que no se plantearan casos como el de Rubens, por ejemplo, en que un tema como la Virgen que exalta la figura que siempre fuera el símbolo de la pureza y la espiritualidad, se tradujese en una representación de su temperamento hedonista y entonces la tradicional imagen de la Mater Dolorosa se convierte en la figura de una hermosa y feliz mujer de gruesos contornos que rebosa sensualidad tanto por sus formas como por sus colores.



Rapto de las Sabinas, de David. Detalle.

En algunos contados casos el tema ilustrado o documentado cumple su misión por medios simbólicos y entonces el contenido está facilitado en su traducción; porque atendida la misión representativa a través del símbolo, el autor tiene mucha más libertad para dejar fluir a través de formas y colores su mensaje personal.

A través de estos trabajos ilustrativos, simbólicos y decorativos, el proceso de las escuelas europeas que se van desarrollando en el siglo XIX señala una búsqueda cada vez más profunda de la realidad. Puede decirse que a partir de 1830, todas las modalidades que se fueron sucediendo en la pintura eran un reflejo de las reacciones que el hombre iba sufriendo, cada vez que uno de los caminos adoptados para alcanzar aquella verdad le había desilusionado.

Ese proceso se formula primero por la convencionalidad de un neo-clasicismo que aspiraba a reconstruir artificialmente un ideal político, social y cultural de la edad de oro de las culturas grecorromanas; clasicismo que se reflejaba en una fría determinación de imitar exteriormente los productos artísticos de aquellas épocas. Arte intelectualizado, pleno de calculadas disposiciones formales y muy informadas reconstrucciones históricas, como las de David.

Sobreviene luego el período en que se da libre curso a la exteriorización de una sentimentalidad antes reprimida y a la búsqueda de trasmitir la pasión por nuevos ritmos dinamizados y por acordes cromáticos violentos; como en Delacroix y Gericault.

La reacción contra ese romanticismo plástico ocurre cuando la sentimentalidad es provocada y por tanto impostada, falseando lo que realmente pudiera ser sentido; es decir cuando en lugar de una posición anímica auténtica, esa escuela se transforma en un sistema de creación que, por individualista, resulta además inoportuno; porque en ese momento las condiciones sociales y culturales se modifican, otorgándole mayor jerarquía a los problemas de las masas antes que a los individuales. El surgimiento de la clase proletaria, las teorías del marxismo y el creciente cientificismo junto con la revolución industrial, imponen al artista el enfrentamiento con una realidad cada vez más exigente y el abandono de las demostraciones exóticas para ceñirse a los problemas que angustian de manera cada vez más urgente a ese nuevo mundo. Los temas se extraen incluso de los aconteceres del vivir diario, que adquieren jerarquía por sus posibilidades de entronizar los hechos más vulgares, llevándolos a la dignidad que antes sólo se confería a los acontecimientos de orden político, religioso o histórico.

La plástica correspondiente a este realismo pretende abandonar la rítmica y la cromática del romanticismo, para alcanzar una más objetiva y equilibrada traducción de la que visualmente nos sugiere el ámbito en que vivimos. Se tiende así a un naturalismo que no se limita a una fidelidad fotográfica, porque no puede prescindir de las experiencias pictóricas anteriores; experiencias que mantienen vigentes recursos no tradicionales a pesar del propósito de abandonarlos como antes se dijo.

Esta visión naturalista del mundo se encuentra con el factor individual, que reclama de cada artista su versión del ámbito que lo rodea; versión que responde a su modo individual de ver, resultante de su temperamento y de las circunstancias que rodean su vida. Así un Courbet traducirá su visión realista por una serie de obras del más variado argumento, que reflejará su ideología política a través de la vida ciudadana, de la de su estudio o la de los obreros y campesinos de su pueblo o el panorama de los paisajes de sus vacaciones; un Millet dará una versión idealizada por el recuerdo de los campesinos que rodearon su infancia, aureolados por lo bucólico que atribuye a sus tareas, el todo teñido de melancólicas añoranzas; un Corot traducirá la suave veladura con que su visión le hace enfrentar los paisajes que visita, particularmente de sus bosques que traduce en imágenes que pretenden representar las sensaciones olfativas de la naturaleza. Así un Leibl o un Constable o un Manet que traducen de maneras aún más singulares esa realidad ambiental.

Es en estos momentos, segundo tercio del XIX, que se van a ramificar las modalidades pictóricas en múltiples caminos entre los que están todas esas versiones individuales de una visión real del mundo; en cada una de ellas, además, subsisten en diferentes proporciones los recursos románticos o los neoclásicos; en cada uno de ellos se va descubriendo individualmente o en equipos que formarán escuela, recursos nuevos que abren caminos como el del "Pleinairismo". Esta modalidad implica el llevar el caballete al exterior para captar directamente el dato del paisaje y traducirlo de inmediato a la tela, en lugar de recomponerlo a través del recuerdo y apuntes en el taller; es una aventura que significó descubrir nuevos aspectos de la naturaleza; que obligó a encontrar nuevos recursos, de los cuales surgió el impresionismo.

Pero esta escuela con la que se inicia el último tercio del siglo, ya escapa a nuestro interés, porque su repercusión en nuestro medio recién se producirá bien entrado el siglo XX.

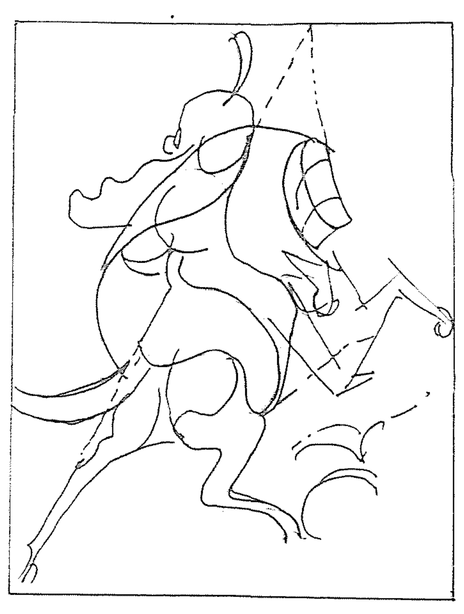


Oficial de Cazadores, de Gericault.

# El academismo y el anecdotismo

Retornando pues al panorama en que la pintura se desarrolla, entre 1830 y 1860, volvamos a revisar las tendencias que en ese período dominan a Europa Occidental y que son las que van a incidir en la formación de nuestros artistas.

La modalidad neoclásica difunde preceptos y reglas que, sumadas a las que legara el siglo XVII completan una disciplina académica a la cual se sujetan los pintores que quieren iniciarse cumplidamente en su oficio. Esa disciplina que perdura a través de las distintas escuelas, va acumulando experiencias que determinan un conocimiento tan completo de la artesanía del pintar — tanto en el sentido del dibujo como en la de un color convencionalmente armonizado, o en el de una composición casi perfecta — que en su conjunto se convertía en algo imprescindible para quien deseaba garantizar el resultado de su esfuerzo por dominar una técnica, con la seguridad de lo irreprochable. Pero, a su vez, esa seguridad otorgaba a la obra la fría sensación de aquello que está elaborado por el más rico conjunto de recetas y por consiguiente una inexpresividad casi total. Solamente un temperamento muy fuerte, una capacidad creadora y una sensibilidad muy desarrollada pueden abrevar en este aprendizaje sin caer en la mera artesanía que implica aquel recetario. Pero a su vez ese temperamento, esa creación y esa sensibilidad harán que poco a poco las recetas vayan desprendiéndose y dejen lugar para que surja la obra de arte perdurable. Cuando falta un temperamento suficientemente fuerte, para suplir la inexpresividad de la forma académica, los artistas buscan temas que sugieran literariamente una emoción que lo pictórico no da. Y así la narrativa anecdótica de que se tiñe la pintura la hace caer en la pegajoza melaza de un sentimentalismo de poco vuelo. Lamentablemente este tipo de obras tiene un grueso contingente de público que las admira. No es necesario interiorizarse en el idioma pictórico para poder apreciar sus valores; basta saber descifrar el fácil anecdotismo y sentimentalismo que las caracteriza.



Croquis del autor.



¡ABANDONADA!... cuadro de Carlos Rickelt

Este asunto ha sido tratado por varios artistas, á pesar de que no carece de dificultades. Para ejecutarlo con éxito es preciso que el autor esté muy seguro de condensar todo un drama en una sola figura. La imagen de la mujer abandonada por su amante, quizás después de vilmente seducida, ha de excitar la imaginación de todo poeta, y el pintor es un poeta que dibuja, como el poeta es un pintor que escribe. Rickelt no ha retrocedido ante lo difícil del propósito; todo lo contrario, parece como que haya aumentado deliberadamente esas dificultades, encerrando una tragedia de amor dentro de un cuadro esencialmente rústico y prosaico.

El problema, pues, queda reducido á la más ó menos feliz expresión de la figura dominante, y la trazada por Rickelt satisface completamente las exigencias de la crítica. Esa mujer es víctima de una pena aguda, profunda, pero esencialmente oculta. Es un dolor el suyo que no da derecho á proferir ayes, un tormento que no puede desahogarse, una preocupación de todas las horas, de todos los instantes, que se agrava con el recuerdo del pasado, la soledad del presente y el negro horizonte del porvenir. Por esto su mirada es vaga, por esto su actitud es la de la desesperación, por esto su pensamiento se encuentra tan lejos del mundo que éste se abriría bajo sus plantas sin que fuese bastante la inminencia de una catástrofe para arrancarla del estado que por completo la domina. ¡Pobre mujer abandonada!... ¡Unicamente el artista la comprende; únicamente Rickelt la compadece!...

Junto con este tipo de producciones surgen escuelas románticas y realistas que si bien hoy nos parecen de muy fácil captación, en aquel momento, por oposición a las anecdóticas, provocaban reacciones entre el grueso de un público inculto, causando ardorosas discusiones e intensas críticas.

Aún más allá surgen modalidades más exóticas; casos aislados que anunciaban un deseo de liberarse de un realismo puro a través de evocaciones de períodos de la pintura en que predominaba un espiritualismo puro. Intentos como los de Blake en Inglaterra o los de los Nazarenos alemanes que, aunque superficialmente, tratan de buscar la espiritualidad en la evocación de los pintores italianos del siglo XIV y XV. Es obvio que esos intentos eran aún menos populares que cualquiera de los otros.

# Los géneros y la crítica "oficial"

Como producciones de mayor difusión y de carácter más oficial aquello que predomina es el arte de una academia que sólo en contados casos señala valores individuales de interés. En este arte académico cabe establecer una clasificación que se basa en la diferencia de temas que implica procedimientos distintos: algunos más ceñidos a los dictámenes de la institución y otros otorgando más libertad al pintor. Estas clasificaciones crean los diferentes géneros, que califican al artista según otorgue deferente atención a alguno de ellos; de allí que existan los pintores historicistas, los paisajistas, los que pintan escenas de costumbres o por fin los retratistas.

El historicismo dominante en el siglo otorga a las obras de género histórico, así como un prurito de la perfecta anécdota lo hace con cuadros de costumbres, un minucioso detalle de documentación al cual se le otorga un valor de gran importancia. No es extraño que se discutiese la jerarquía de una obra en función de si los uniformes de un militar o los muebles de una escena fuesen exactamente los que correspondía o presentasen alguna falla delatando datos no rigurosamente investigados. En ese detalle naturalista de orden puramente superficial y totalmente marginal de los reales valores pictóricos de la obra, se perdían tanto los autores como los críticos; mientras las excelencias artísticas auténticas quedaban ahogadas bajo una sobrecarga de minucias intrascendentes o desaparecían totalmente por la misma causa.

Naturalmente que el apreciador corriente se hallaba más cómodo en ese plano. Porque a cualquier observador más o menos minucioso le cabía opinar sobre aquella exactitud de datos valorando así una obra artística sin necesidad de rozar el campo de lo estético fuera de algunas meras adjetivaciones. Incluso se sentía emocionado cuando el tema planteaba a través de aquella exactitud y de su narrativa literariamente buscada, un acontecimiento dramático o sentimental; y sonreía complacido cuando el cuadro costumbrista se surtía de una fotográfica denuncia de un hecho de rasgos humorísticos.

Es así que muchos de los críticos que cumplían su misión en periódicos del momento eran aquellas personas capaces de poder realizar una florida redacción empleando criterios ajenos a lo esencialmente valioso en arte y surgían reclutadas entre los cronistas de los más variados tópicos.



Dibujo de Ingres.



Dibujo de Delacroix

# El retrato

En ese clima también se desarrolla el género retrato. Pero en éste, el mismo tema ponía a salvo la apreciación de ciertas superficialidades y errores de valoración.

Por de pronto la necesidad de ser fiel a la figura representada no es alcanzada con el mismo minucioso acopio de datos de los otros géneros.

Para que predominase este mejor enfoque, sirvió de ayuda un nuevo elemento que suplió a la pintura en su misión documentaria y que, desde sus comienzos dejó entrever una vieja verdad que había sido olvidada: ese elemento fue la fotografía. Efectivamente en los primeros documentos fotográficos realizados, considerando la condición de procedimiento puramente mecánico que tenía en sus albores, se verifica que sólo definía una fiel copia de un rostro; copia que a pesar de su fidelidad no daba más que un pálido reflejo de la personalidad que aspiraba a representar. Y es a través de esa aparente contradicción que la fotografía vino a ayudar al pintor de retratos a desligarse conscientemente de la pueril exactitud del naturalismo anecdótico; le ayudó a dirigirse hacia un camino más verdadero que podía conducir mejor a la pintura hacia su finalidad de dar una versión real del mundo. Y a continuación de ello el pintor pudo descubrir el camino hacia una nueva realidad, la de los retratos de los grandes como Ingres o David y la de la propia pintura, que tiene un mundo suyo de cosas a decir apoyándose o no en la representación de lo que nos rodea.

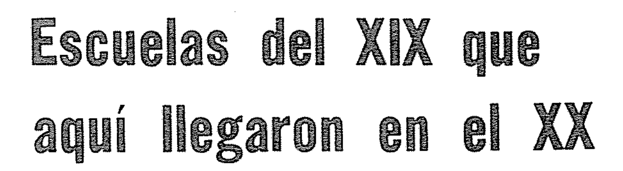
El retrato define la necesidad de una consubstanciación más profunda entre el artista y el elemento representado y por ende la búsqueda de la esencia de la individualidad que motiva la obra. En este caso la técnica que puede facilitar la representación exacta, no alcanza para la finalidad perseguida. En un plano superior a ella se exige una comprensión de la personalidad que responde a una acción más directamente subconsciente; una especie de vibración unísona entre el creador y el individuo representado. De allí que cuando entre la personalidad reproducida y el pintor existe un vínculo emocional de cualquier especie, el resultado es mucho más satisfactorio. Por eso muchos de los pintores del siglo XIX, cuya obra los hace totalmente olvidables, sobrenadan a aquel anonimato gracias a algunos de sus retratos.



Dios creador, de Blake.



Van Gogh. Autorretrato.



# Escuelas del XIX que aquí llegaron en el XX

Si nos limitamos a la revisión de las escuelas que hubo en el siglo XIX en Europa hasta el principio del tercer tercio del siglo, es porque luego de ellos, se producen allí variadísimas derivaciones del realismo precedente, que se suceden con suma rapidez y que incluso en algunos casos se producen contemporáneamente. En algunos de estos casos aún si se trata de modalidades hoy bien conocidas para quien sigue la angustiosa trayectoria que sufrió aquella época en su búsqueda de la realidad, se producen escuelas de muy corta vida. A partir del "Pleinairismo" ocurren el "Impresionismo", el "Naturalismo sentimental" alemán, italiano y francés, los "Macchiaioli", el "Prerrafaelismo", los Nabis, etc., hasta las escuelas post-impresionistas en las que surgen individualidades que son cada una de ellas una escuela. Corrientes en las que se sienten las influencias de colosos como Goya y Turner desaparecidos en 1828 y 1851, que en diferente medida fueron genios aislados que se erigieron por encima de todos sus contemporáneos preanunciando corrientes muy posteriores a su desaparición. Incluso intervienen en ese malabarismo de corrientes estéticas las provenientes del Lejano Oriente como el Japón y la China.

Pero lo singular y efímero de estas modalidades es que gran parte de ellas no llegan a influir nunca en nuestro medio, mientras que otras tardarán cuarenta o cincuenta años en alcanzar estas latitudes. Aquí lo que orienta es sólo aquellas academias italianas o aquellos maestros españoles cuya pintura tuviera una mayor estabilidad y por consiguiente ofrecía una mayor garantía de ser el camino correcto. Aún cuando nuestros artistas al visitar Europa tuviesen oportunidad de ver aquel estallido de modos y técnicas nuevas, sólo podrían acercarse a ellas como una curiosidad. Pero para abrevar las bases del conocimiento de un oficio en que aspiraban a formarse no podían mirar hacia otra cosa que no fuesen las instituciones oficiales y tradicionales.

Claro que las academias de fin de siglo, de alguna manera habían ido acumulando algunos aportes que las nuevas escuelas formularon: sensorialismo, luminismo del impresionismo; cierto espontaneismo de empastes frescos y gruesos del post-impresionismo, cierto intimismo y cierto tipo de síntesis.

# Panorama de nuestro país

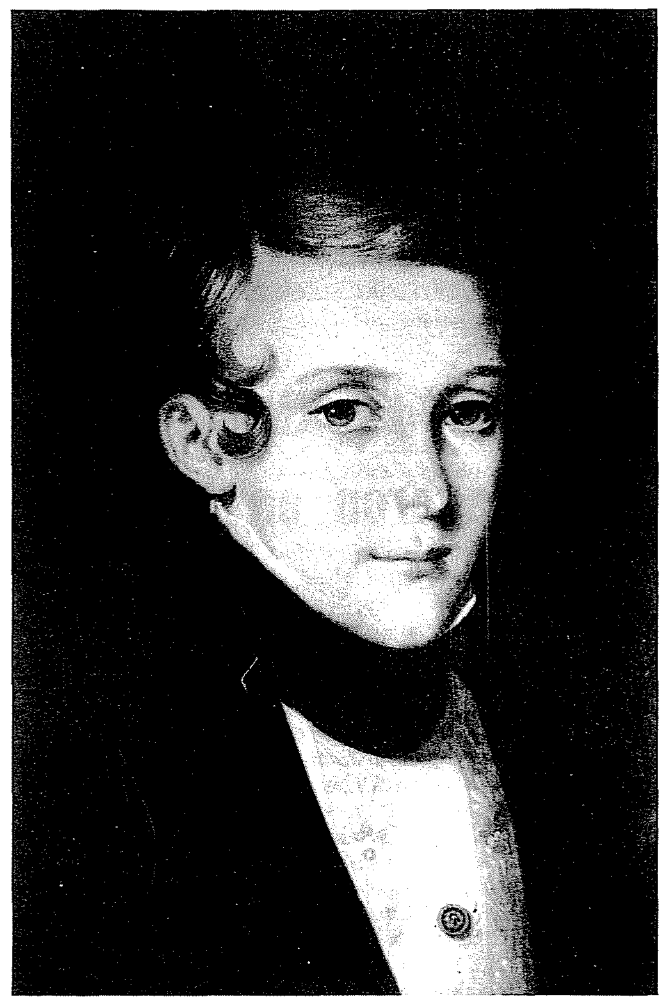
En el Uruguay la falta total de centros de enseñanza y la escasez de maestros obligó a que los pintores surgentes tropezaran con tales dificultades para poder alcanzar sus propósitos que o se disuadían de seguir su vocación o no les quedaba otro remedio que el de un viaje a Europa para lograr una capacitación en su oficio. Algunos como Blanes, Sáez, Larravide y hasta De Santiago van hacia la escuela Italiana; otros como Hecquet, Beretta y Figari van hacia Francia y otros por fin como Carlos María Herrera hacia España. Allí iban abrevando las modalidades imperantes que si no eran las académicas eran aquellas que estaban más francamente desarrolladas; las que habían superado el período de la resistencia que todas las escuelas nuevas plantean al medio donde aparecen. Y nuestros pintores extraen de ellas en el mejor de los casos sus excelencias y muchas otras veces gran parte de sus vicios. Es perfectamente comprensible el proceso que siguen: se va hacia el aprendizaje de un oficio pero no puede escaparse de la influencia que produce el contacto directo con la obra y con la personalidad del maestro; y entonces indiscriminadamente se absorben su sapiencia y aquella porción de defectos que pueden simular el talento de quien creó pero que resultan totalmente viciosos en quien los repite. Cuando el temperamento del artista que va a aprender es suficientemente fuerte, mantiene dicha influencia sólo por un primer período terminando luego por sacudirla y hacer triunfar su temperamento personal.

Contra esa posibilidad no sólo colabora la estrictez de una enseñanza que frecuentemente es de limitado vuelo sino que también y en forma muy importante, contribuye el gusto de un público y de los clientes que encomiendan la obra. Estos últimos —y el Estado entre ellos— siguen los juicios de aquel espectador medio europeo que exige un claro naturalismo documental y que discute con la autoridad de un patrón a un artesano todas aquellas razones artísticas que este último quisiera esgrimir.

Dentro de ese panorama, que no es precisamente de los que pueden propiciar un futuro muy promisorio, es que se inicia nuestra historia del arte. Quizás en algún sentido ese desierto de tradiciones, ese vacío de escuelas locales parecería abrir un campo más libre para que pudiera formarse un arte nacional. Y en efecto en nuestro medio faltan los capítulos que tuvieron que superar otras naciones del continente y que se refieren a tener que destruir falsos preconceptos de comunión espiritual con artes aborígenes que en realidad no tenían nada que ver con la que tuvieran que desarrollar los nuevos sudamericanos. Aun en nuestro caso y refiriéndose a un mero problema de temática, alguien sostuvo que existía tanta relación entre un charrúa y el pintor Blanes como la que había entre el primero y la reina Victoria de Inglaterra. Quizá pudiera parecer exagerado; pero este aserto sirve para poner en guardia a quienes supusieran que para independizarse de una enseñanza demasiado europea alcanzara el plantearse temas indigenistas falsamente auténticos.

El problema del retrato, como ya establecimos en una ocasión, escapa en muchos aspectos a muchos peligros de los mencionados. Sin embargo hay autores que sostienen que al tener oportunidad de escapar de estos últimos peligros, el retrato tiene ocasión, más que ningún otro género, de caer en la mera descripción iconográfica. Convienen con nosotros en que un retrato logra una obra de trascendencia si existe una razón de orden afectivo que impulse a la idealización de la obra. Sin embargo algunos autores sostienen que, aun cuando exista esa condición que garantizaría los mejores valores, el retrato de esa época representa la integridad de una persona y no la instantaneidad con que se contentara algún barroco y el futuro impresionismo, por ejemplo. De alguna manera se deduce aquí, que el valor pictórico estaría entonces relegado a un segundo plano; que sería pospuesto al deseo de un parecido integral a la individualidad del personaje representado.

No quisiéramos contradecir a dichos autores sobre una deducción de uno de sus asertos, cayendo además en una cuestión polémica inoportuna para este estudio. Pero quisiéramos destacar que el caso nos recuerda las antiguas discusiones que se nos plantearan en otros tiempos sobre la jerarquía artística de la arquitectura. Se sostenía entonces que la arquitectura en caso de ser considerada una actividad artística podría serlo siempre que se la admitiese como un arte de segunda categoría, desennoblecida en su actividad, por el hecho de ser un arte utilitario. Hoy día reconocemos que el arte es útil y la utilidad de algunas artes de ninguna manera disminuye su importancia. Pero fuera de ello, desde ese entonces, podía establecerse que cuando la utilidad era de determinada jerarquía, jerarquizaba a su vez al arte a través de la dignidad de



Gallino. Retrato.

su función. En el caso de la arquitectura, resultando que la función era el habitar del hombre, la razón era perfectamente válida. En el caso del retrato por un razonamiento similar podríamos determinar que la jerarquía artística de la obra resulta tanto de su calidad pictórica como del logro de la finalidad perseguida: la de dar una imagen íntegra de una individualidad. Entonces sólo cabe aquella división que establece Simmel en su "Rembrandt": la del retrato del tipo del pintor que da su nombre al libro, hecho sobre la base de instantaneidades del devenir de la vida del retratado y el tipo del retrato del Renacimiento en el que se pensaba depositar de una vez para siempre todo el complejo de una esencia.

Cuando nuestros pintores encaran el problema del retrato es evidente que tienen que atender en primer lugar los valores documentales dejando sustituidas sus tendencias artísticas por una serie de principios, (casi podríamos decir recetas) que algunos predecesores en la Historia del Arte dejaron establecidos. Partiendo de que no tenemos que atenernos a la influencia que podrían haber ejercido los primeros acuarelistas y dibujantes que habían iniciado una iconografía nacional, representando paisajes de nuestras costas o personajes típicos; de autores como Vidal D'Hastrel e incluso Besnes e Irigoyen, los precedentes extranjeros inmediatos del retrato en nuestro medio estuvieron a cargo de pocos pintores que trabajaron pocos años en nuestro país. Porque mientras que los en primer lugar mencionados eran fundamentalmente paisajistas, los pintores dedicados al retrato siendo aún de más valor que aquéllos no tuvieron una continuidad de trabajo que les permitiese ejercer una enseñanza ni una real influencia. De todos ellos cabe destacar a Cayetano Gallino, pintor italiano que estuvo en Montevideo desde los veintinueve años hasta los cuarenta y cuatro, en el comienzo del segundo tercio del siglo XIX. Entre esos quince años realizó frecuentes encargos para Buenos Aires y trabajó dentro de nuestro medio dejando tanto en unos como en otros una serie de pinturas de real calidad. Pero esa obra, fundamentalmente de retratos, se destaca por valores tan sutiles que, de no mediar una enseñanza expresa, es difícil que pudiera ser captada por quienes la observaran pero no tuviesen la mínima iniciación de las técnicas pictóricas. Es de destacar su capacidad de idealización manteniendo el parecido; y además un sereno equilibrio entre la figura protagónica y los vacíos de fondo con los que compone sus trabajos.

Los pintores como Diego Furriol, Odojherty, Blanco o los Ximénez, intentan la iconografía del retrato sin alcanzar ni de lejos las posibilidades pictóricas del mentado Gallino. La primera gran figura de nuestra pintura nacional, Juan Manuel Blanes, alcanzará una jerarquía similar a la del italiano e incluso en alguna ocasión lo superará. Pero lo que es evidente es que la única conexión que puede existir entre Gallino y él es la de una común formación académica.

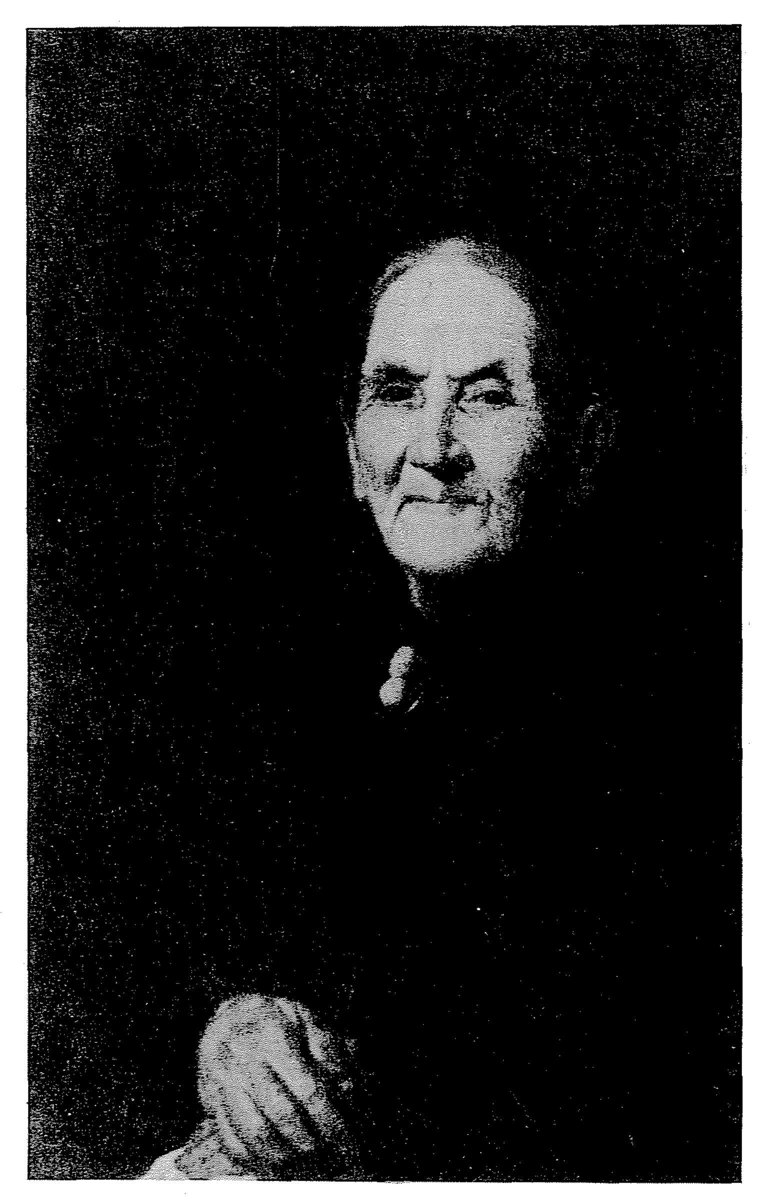


Detalle.



Gallino. Retrato.

# Juan Manuel Blanes



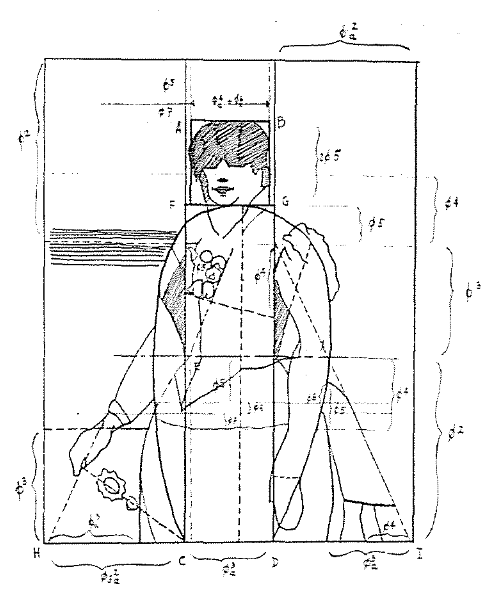
Blanes. Retrato de la madre. Museo Nacional de Bellas Artes.

Juan Manuel Blanes que ya mencionáramos en dos ocasiones es uno de los valores más importantes no sólo de nuestra pintura nacional sino incluso de la pintura sudamericana de la época. No es el momento de hacer una nota biográfica del notable artista. Sólo recordaremos que nacido en 1830 cubre una primera etapa de su pintura en la que realiza obras de gran enjundia con una formación autodidacta y que recién a los veintiséis años es cuando consigue dirigirse a Europa donde va a tener ocasión de formar su aprendizaje académico. Su profesor, Antonio Ciseri, es maestro en una academia florentina que hereda de su tradición local todas las excelencias del dibujo más sabio. Pero cabe destacar que el aprendizaje que Blanes realiza, aparte de comprender todos los elementos y recursos técnicos, se dirige fundamentalmente hacia los secretos de las grandes composiciones históricas. Porque el retrato era en esa época considerado como un género menor. El propio Blanes en un momento sostiene que es de lamentar que tuviese que remitirse al retrato en lugar de los cuadros de otros géneros; éstos últimos eran los considerados de jerarquía mientras que los retratos en general estaban hechos para llenar una función económica, como encargo no siempre bien recibido: "Si yo no tratase sino de hacer retratos, muy poco tiempo me bastaría para cumplir la misión que me ha traído al continente". Esta frase de Blanes remitida desde Italia en 1861 es una demostración de la creencia que el pintor tiene en ese momento de lo fácil que resulta realizar retratos con respecto a las dificultades que presentaría el cuadro histórico. En realidad aún trasunta algo más importante: y es que el conjunto de recetas que la academia dicta para poder realizar la figura humana resulta más accesible y más fácil de aprender que las que dicta para realizar un cuadro histórico. Pero las condiciones para realizar la obra tienen que superar evidentemente la receta para alcanzar los valores de una obra de importancia. Y es en este punto donde la obra de Blanes se puede dividir en dos grandes grupos: aquéllas que responden a un encargo y que generalmente obligan algo forzadamente al artista y las otras, las que implican una conexión sentimental entre la figura reproducida y el pintor. Entre las primeras existen muchas en las que se siente que aun siendo obras de encargo, el pintor pudo imprimir el sello de sus mejores calidades; entre las segundas, desde el retrato de Besnes e Irigoyen al retrato de la madre del artista; desde el de Carlota Ferreira al de la esposa del pintor; desde el propio autorretrato al de la familia Blanes, se plantean una serie de obras notables en las que la influencia de la academia se ha diluído mucho más que en sus otras obras. Incluso es de destacar que hay una cierta versatilidad entre los diversos retratos y las técnicas extra académicas a las que recurre Blanes en cada uno de los casos. Mientras que en el retrato de Carlota Ferreira se siente la influencia de un luminismo que surge de una sabia superposición de capas de transparencia; luminismo que permite una pugna realmente valiente entre los blancos de las carnes y el vestido, pero que a la vez acerca el cuadro a un realismo sensorial atrevidamente planteado entre colores fríos, se opone el oscuro tratamiento de austeros claros-oscuros y abocetadas texturas de fresca espontaneidad de su autorretrato.

Es justamente en Blanes en quien podemos advertir aquel aserto que hiciéramos de la mayor libertad que adquiere el artista al crear una obra dentro del género del retrato. Incluso recordamos lo acordado con respecto al recetario académico para los diversos géneros y concluímos que el recetario menos desarrollado que la academia tiene para esta especie de pintura, otorga mayor libertad al artista.

La libertad parece mayor en el género de la composición histórica. Pero la realidad es que en ese caso sólo se trata de la libertad de disposiciones formales, mientras el contenido es más impuesto e incluso más forzado. El contenido de un retrato es el que resulta de la consustanciación del artista con

Blanes. Retrato de Carlota Ferreira. Museo Nacional de Bellas Artes




Croquis del autor.

el retratado; relación biunívoca en la que una de las partes es una variable mientras que la otra, la individualidad del retratado, es la constante. El producto logra resultados tan valiosos como comprensión pueda obtenerse entre una y otra.

Blanes comprende, siente profundamente, a su madre o a Carlota Ferreira. Y entonces el resultado de dos relaciones como ésas, son dos obras maestras en las que, por encima de una organización poderosa y una técnica depurada, se destaca la sabia selección de datos que implican una síntesis de formas, que permite ese imponderable que nos revela el carácter de una individualidad. Cuando nos referimos a las formas, aludimos tanto a las de los rasgos fisionómicos como al resto de las componentes del cuadro. En el caso de Carlota Ferreira, toda la obra esta construida sobre una columna direccional: A) B) C) D) que, como se aprecia en el croquis adjunto, parte de la cabeza y termina en la base del cuadro; es la rasante al cabello, al punto E de la cintura y por el lado derecho a la otra rasante de la cabeza, a la otra inflexión de la cintura y a la vertical que limita la mano izquierda. El ancho de esa columna es una distancia igual a $\phi^3$ (phi a la tercera) o sea la segunda potencia del número áureo del ancho del cuadro (igual a la tercera potencia áurea de ese ancho). A partir de una proporción áurea de la altura del cuadro, se abren desde esa columna un par de direcciones que dan una base amplia a la figura. Pero además, a partir de otra medición áurea de la altura de la columna referida se inicia un óvalo incompleto, como una herradura, que envuelve toda la figura (ver croquis adjunto letra F, G, C y D). De estas dos formas amplias sólo se destaca el brazo derecho que compensa la línea de ensanche puesta del otro lado que, como este brazo, señala direcciones que van hacia los ángulos inferiores del cuadro (H, I). Desde el elemento columnario de sostén, abierto hacia la base triangular e hinchado en el óvalo herradura, emerge la cabeza carnalmente manchada por el rojo de la boca y coronada por el oscuro del cabello, el de la sombra de éste y el de los ojos. Entonces esta cabeza adquiere una potencia de monumento erigido sobre un ampuloso basamento de formas que constituye el resto del cuerpo.

Bien entendido que a pesar de las diversas secciones áureas que señala el croquis que se encuentran en la obra,

ellas no resultan de una consciente y expresa voluntad de aplicarlas. Porque la academia no impartía conocimientos al respecto. Pero es evidente que cuando un artista compone una obra con tal equilibrio y calidad, la sección áurea aparece implícitamente surgiendo de los trazados reguladores del conjunto. Por lo que se refiere a éstos, la academia imparte amplios conocimientos al respecto. Pero plantea en los trazados los tipos más tradicionales, los más simples: el gran triángulo de las "madonnas" clásicas, o la combinación de triángulos, el círculo, etc. Pero no entra, como es lógico, a plantear todos los trazados reguladores posibles. Estos surgen como expresión de formas que tiene la capacidad de sugerir estados anímicos y que son consciente o subconscientemente seleccionadas por el pintor. En este caso las formas expresivas son las que imponen la exteriorización de una individualidad, la de la persona retratada, tal como la ve la individualidad del retratista.

Con esto pretendemos establecer que el retrato que Blanes hace de Carlota Ferreira no logra su finalidad rediciéndose a un parecido exterior del rostro sino que está obtenido por la sensación que otorgan todas las formas y los ritmos que llenan la tela así como por todos sus juegos de valores lumínicos y cromáticos.

Para contrastar nos basta remitirnos a su autorretrato o al estupendo retrato de su madre. En ambos no comprobamos la elaboración más sutil de juegos geométricos y trazados reguladores; el alma de los retratados surge en estos dos casos de una instintiva síntesis de datos fisionómicos y un riquísimo juego de luces y sombras que centran casi cinematográficamente la atención sobre las faces iluminadas.

Otro sector de la obra de Blanes que cabe dentro del género retratos es el de la representación de grupos colectivos. Naturalmente que de ellos el retrato de su familia es el mejor ejemplo. Porque en ésta se nota como en otras pocas ocasiones la condición de esa capacidad para hacer un doble tipo de retratos: el de la serie de personas que componen el grupo y el del grupo mismo. Lo notable es que el retrato de cada uno de los componentes puede ser la representación más fiel de la individualidad del retratado sin que el conjunto pierda unidad y el clima general deje de delatar el sentido de unidad familiar que entre todos ellos se determina. En este caso desde su madre hasta sus hijos entonces niños, pasando por la efigie de su esposa, su hermano, y la del propio pintor, todos están logrados sin detalles pero con perfecta individualización. El retrato de la familia está dado por el clima íntimo que compone una sabia distribución de la luz y el color que conjuga en una composición reunitiva que expresa parcamente una unidad afectiva tradicional. Más que las formas y los trazados reguladores son las penumbras y el arabesco los elementos utilizados. El rojo oscuro del fondo termina por enmarcar y reunir cromáticamente este clima-retrato familiar.

Por esto sosteníamos que cuando Blanes por razones varias se libera de las limitaciones de la academia tiene siempre recursos para no quedar inseguro ni desamparado de principios fundamentales. Lo sostiene un talento de pintor en el que están mezclados muchos valores de orden humano personal.

Cabría comentar aún muchas enseñanzas más de las que nos puede brindar el que fuera nuestro más grande retratista del siglo XIX. Pero por de pronto consideramos ocioso remitirnos a los ejemplos en los que Blanes respondiendo a trabajos de encomienda no descuella como retratista. Su posición de pintor oficial lo obligó en muchísimas ocasiones a trabajos forzados. Y por lo que se refiere a algunos otros excelentes ejemplos, consideramos que al citarlos rebasaríamos el número al que nos limita la extensión de este trabajo.

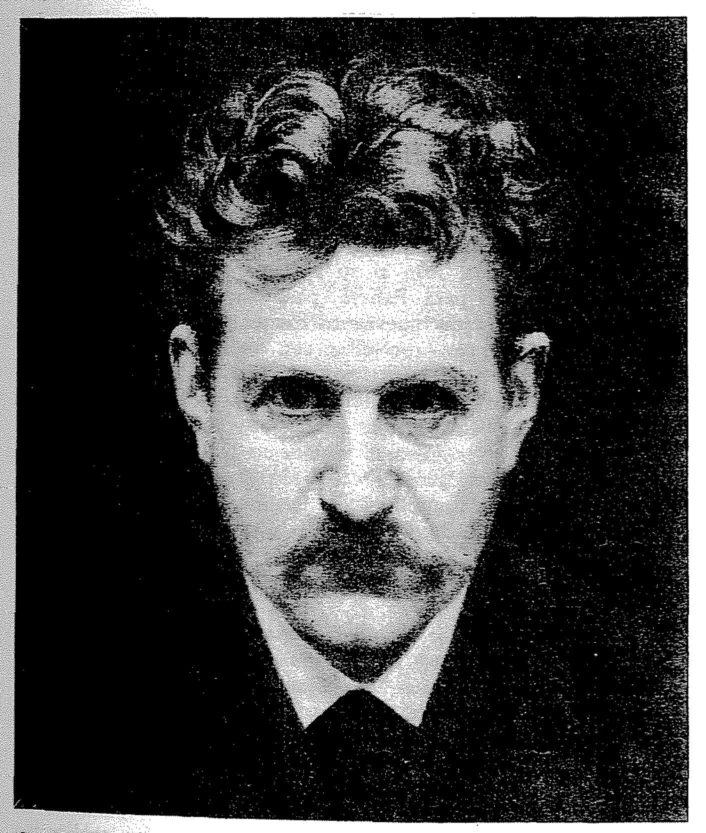


Artigas, de Carbajal. Museo Histórico Nacional.



Batlle, de Laporte.

Autorretrato. de Nicanor Blanes. Museo Nacional de Bellas Artes.



Laporte. Autorretrato. Museo Nacional de Bellas Artes.

# Carbajal, Nicanor Blanes y Laporte

En esta selección que necesariamente debemos realizar, un orden cronológico nos remitirá de inmediato al ejemplo de Eduardo Dionisio Carbajal. Este uruguayo, oriundo de San José, sigue la trayectoria de aprendizaje en el exterior que seis años después va a seguir el propio Blanes. Muy poco más joven que éste se adelanta en su viaje de estudios, sin que haya llegado por ello a definir valores de pintor que permitan compararlo con su predecesor. Para él el retrato es casi lo exclusivo de su obra. Pero una objetividad quizá alimentada en un exceso de honestidad le quita la posibilidad de alcanzar las zonas profundas que el género permite a otros autores. Una minucia detallada de los rasgos le hace traicionar aquella síntesis, que es capaz de producir con más fuerza el carácter del retratado. Una falta de jerarquización entre un rostro protagónico y los elementos que deben servirle de fondo y complemento, hace que el primero se pierda entre los elementos de entorno. Cuando el retrato adquiere más importancia por un fondo más amplio y grandilocuente el defecto notable se acentúa. Sin embargo el oficio es bueno; el dibujo aunque menos firme que el de Blanes es correcto; el claroscuro es mucho más monótono y el color es más ceniciento y ácido a la vez. Le falta el toque de pasión que salva de la fría corrección y de la pura objetividad de una visión, la obra de cualquier pintor.

Entre los retratos que realizara se destacan aquéllos en que el tema le obliga a crear a su pesar. Por eso destacamos su cabeza de Artigas que es extraída por deducciones y análisis realizados sobre un dato un tanto indefinido como el estudio que del héroe hace Demersay. Su trabajo se ciñe más a un ideal que a una realidad. Pero por lo mismo, su academicismo le resulta más útil. Comparado su Artigas con el estudio que Blanes hiciera del mismo héroe, resulta que el mismo personaje de Carbajal es más heroico y el otro, más humano. Como se trata de la efigie de un prócer, la que perduró es la de Carbajal; desde ella se funda una tipificación que se hará tan tradicional como si fuese auténtica.

Intercalamos entre los retratistas un pintor que más que por el retrato se distingue por sus cuadros de costumbres y por el tono humorístico que como otros melancólicos utiliza para encubrir su verdadero carácter. Nos referimos a Nicanor Blanes, el segundo hijo de Juan Manuel y a un autorretrato suyo que aparece firmado con un "yo". Una reacción contra la obra terminada de la academia en la que, conducido por su padre, abrevó su oficio y de la que seguía absorbiendo los principios a través del contacto con su progenitor. Aquí el artista se presenta a sí mismo y tiene por consiguiente la libertad para utilizar el procedimiento y el acercamiento a lo representado hasta donde le interesa. Y su interés parece estar centrado en una caracterización de cómo quisiera ser visto por los demás: un rostro que revele pasión y autodominio y nubes de una tempestad interior.

Pero resulta que su técnica no fue creada para ese apunte rápido y expresivo; no se ajusta a esa falta de terminación que es más propia de la nota impresionista; y entonces una voluntad de hacer en un sentido determinado choca con la falta de medios adecuados y se resuelve en un trabajo híbrido no carente de interés, pero más acertado cuando más se remite al sistema académico como en el perfil de su nariz y



Renom Autorretrato.

menos acertado cuando intenta esbozar en pinceladas muy sueltas los agitados mechones de cabello.

Laporte, dos años mayor solamente que Nicanor Blanes, se sujeta mucho más a la academia; se erigió en maestro de academia él mismo, al ejercer en nuestro país la enseñanza de pintura y dibujo. Su sujeción es de tal orden, que aun su propio autorretrato no deja de ser una correctísima visión objetiva de su propio rostro. En el caso de Nicanor un temperamento no se ajusta a una técnica que apenas lo contiene, faltándole descubrir un procedimiento de oficio que corresponda a su carácter. En el caso de Laporte una técnica domina totalmente el temperamento otorgándole tanta perfección como objetividad. De él es un retrato de don José Batlle y Ordóñez que a través de una reproducción en blanco y negro se confunde con una fotografía en la que el fotógrafo hubiese eludido todo efectismo para quedar limitado en la más insípidamente honesta objetividad. A pesar de ello es deber reconocer que sus conocimientos le impiden caer en acideces de color en inoportunidades de luz o incorrecciones de dibujo; y que como docente fue un excelente maestro.

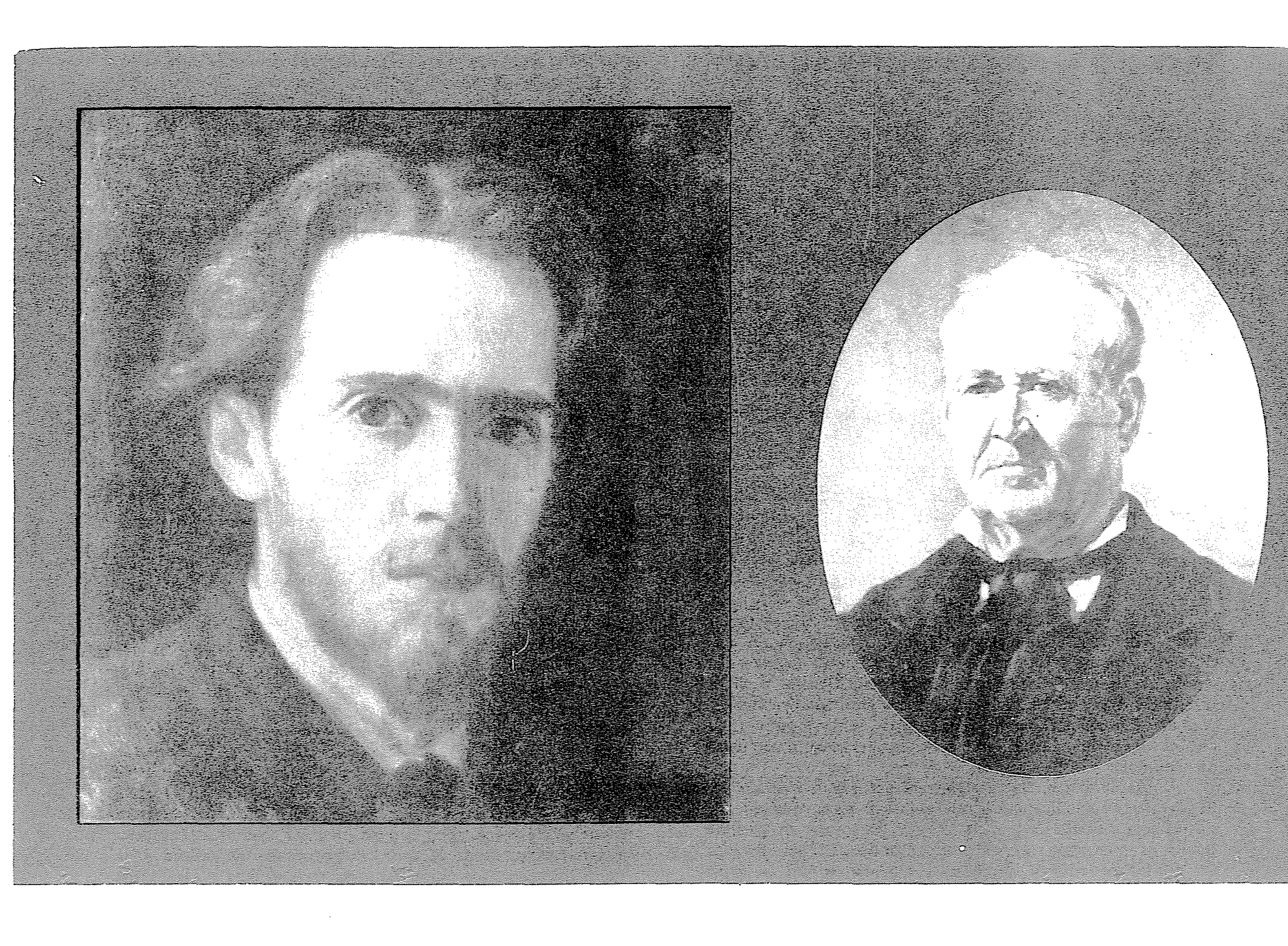
# Pallejá y Renom

Pallejá es lo opuesto. Un temperamento que tendía muy pronto a liberarse de su formación oficial y una vida tan corta que no le permitió florecer en suficientes obras. El largo recorrido de setenta y tres años de Laporte contrasta con el rapidísimo tránsito de veintiséis años de este otro artista. Quizá contribuya a esta evolución tan distinta además de un temperamento más inquieto, el hecho de su formación española y francesa. Pallejá iniciado en sus primeras armas en nuestro país con autorizados profesores de dibujo y pintura, va, mientras es aún muy joven, a España; allí durante dos años es alumno del pintor Rigalt y Farriols; este paisajista, pintor de interiores e ilustrador, es el primero en romper, por los géneros de su pintura, los principios academicistas del primer profesor que Pallejá tuviera en Montevideo, el valenciano Parra.

Efectivamente la temática de interiores y la ilustración sensibilizan en finezas cromáticas la primera y abre puertas a la imaginación la segunda; de manera que Rigalt a través de esa imaginación ejercitada y de aquella sensibilización, debe haber inducido a nuestro hombre a ampliar el horizonte mucho más estrecho de los academicistas puros.

Luego, un año de estadía en Francia, bajo la enseñanza de Merson, terminaría por abrir a Pallejá ese panorama. No importa que el citado maestro francés aparezca en la historia del arte como un historicista; interesa que agrega a ese título, el de crítico de arte. Porque ello —aun si su condición de crítico no fuese de las de mayor envergadura—, debe haberlo obligado a enfrentarse con todos los caminos que en ese momento dominaban el mundo pictórico parisién; no solamente el del realismo y el romanticismo, sino que incluso el de los preimpresionistas, el de los impresionistas y aún los postimpresionistas que en esos momentos de la estada de Pallejá en la Ciudad Luz (1881) ya escandalizaban el medio con sus novedades. Aun si su maestro Merson no fuese un buen introductor para Pallejá, para hacerlo entrar en contacto con todas estas nuevas corrientes, es evidente que reflejaría sus contactos con ellas con comentarios positivos o negativos y que, un espíritu joven como el de nuestro artista vislumbraría por allí caminos de indudable interés. De allí puede deducirse también que su viaje —recorrido por Italia— efectuado al año siguiente; viaje que también lo llevará a visitar a Blanes, en Florencia, no sólo lo pondría en contacto con las más grandes obras de la historia del arte italiano sino que, ya sensibilizado por su estadía en París y Barcelona, estaría en condiciones de no escapar al impacto que dentro de esa época estaban causando en la península los "Macchiaioli".

De lo ecléctico de una formación como ésta es que podemos deducir que resulte esa apresurada evolución de nuestro Pallejá; pintor que en nueve años de pintura después de su primer contacto con Europa cambia a pasos tan agigantados en su modalidad pictórica, que resulta mucho más moderno que casi todos sus contemporáneos de pintura de caballete. Y es lamentable que tengamos que referir sólo a la pintura de caballete, dado que también compartimos el dolor que causa la desaparición de sus murales realizados



Palleja. Autorretrato. Museo Histórico Nacional.

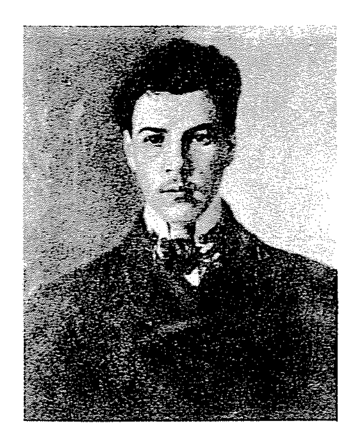
Palleja. Retrato de Escofet. Museo Nacional de Bellas Artes

en la quinta de Lezama en Buenos Aires.

Como ejemplo de sus trabajos citemos solamente el retrato del señor J. M. Escofet. Una frescura de empaste notable, una soltura de pincelada valiente y completamente alejada del lamido académico, una coloración rica y vigorosa que utiliza sabias modulaciones cromáticas, un dibujo sensible y esquemático que se traduce en una representación de una individualidad viva y profunda de sentimientos. Si agregamos a esto obras como su autorretrato y algún estudio que revelan transiciones en su modalidad de pintor, nos asombra verificar ese rápido madurar de un hombre joven que parecería intuir el poco tiempo de vida disponible que tenía para madurar su obra.

Las circunstancias de formación de los distintos pintores definen destinos muy diferentes aun cuando son contemporáneos como lo son Renom y Pallejá. El primero de ellos solamente un año más joven que el último citado es treinta años anterior en su modalidad pictórica. Las circunstancias a que hacemos referencia pueden definirse en dos hechos fundamentales: Renom es alumno de Domingo Laporte y terminó la formación que éste comenzara a crear en él en la famosa academia de Florencia que ya academizara a tantos otros artistas. Parece que sólo tienen para oponer al peso de una formación tan tradicional, un viaje por Europa de un año que resulta muy poco frente a los seis años de formación oficialista que ya pesaban sobre él. El resultado es otro excelente técnico dentro de la serie que nuestro mundo pictórico produce. Lo caracteriza una minuciosa artesanía de claroscuro y un dibujo que no enfoca directamente la esquematización geométrica pero se resuelve en una continuidad curvilínea de lejano ascendiente leonardesco. Todo ello da una pausa, un "tempo" sereno a sus estudios, que le permiten ahondar en las expresiones psicológicas aunque no se alcance con ello la trascendencia a la que temperamentos más geniales llegan por una sabia intuición. Podemos remitirnos como ejemplo a un cuidado retrato del doctor Nin y a un perfil que el pintor hace de su propio maestro Laporte. En este último especialmente, si se le compara con el propio autorretrato que ya mencionáramos que hizo Laporte, encontramos que el discípulo ahonda más que el maestro aún cuando aquél fuere más perfecto en la técnica que impartió la academia.

# Herrera



Herrera. Autorretrato

En este momento entraríamos a considerar la última etapa de este siglo XIX. Una etapa que está para nosotros definida por la presencia de dos pintores: Carlos María Herrera y Carlos Federico Sáez.

Comenzamos con Carlos María Herrera solamente en consideración al orden cronológico que nos propusimos. Porque en realidad las modalidades que se encuentran en estos pintores no alcanzan a definir cuál de ellos es claramente más moderno. Es corriente que a Sáez se lo suponga anterior por haber desaparecido trece años antes. Pero ante la incógnita de qué hubiese llegado a realizar este pintor si hubiese vivido igual tiempo que Herrera, preferimos no discutir el problema y sólo remitirnos al orden que imponen los respectivos años de nacimiento: 1875 para Herrera y 1878 para Sáez. Además el retrato del primero está más preocupado por un naturalismo que lo que ocurre en el segundo; en éste el naturalismo se diluye en un tempestuoso tratamiento de manchas.

Refiriéndonos entonces a Herrera partiremos nuevamente de ese factor condicionante que significa su aprendizaje; y su primera singularidad es la de que luego de un período inicial de formación con el profesor nacional Queirolo pasa un primer período de aprendizaje superior en un instituto de Buenos Aires. Sin pretender calificar de un modo demasiado genérico la sociedad de nuestra vecina, la capital bonaerense, no podemos menos que reconocer que en ella existe una "élite" de intelectuales de carácter más aristocrático que el de nuestro medio. Resultando que Herrera ya pertenece a una familia de cierto tono cultural, no sería difícil deducir que de esa combinación de su condición social y la del medio ambiente donde comenzó sus estudios surgiese un tinte de refinamiento que atenta contra la fuerza de su producción posterior. Luego de haber logrado premios de la institución argentina se convierte en becario uruguayo, dirigiéndose a Roma, donde se puso bajo el patrocinio de dos pintores españoles que no figuran en la primera línea de los valores artísticos que pueblan el continente europeo. Esta segunda circunstancia implicará que tanto del pintor Sánchez Barbudo como de su otro maestro Mariano Barbazán, Herrera obtendrá que se le revelen los secretos de una formación académica discreta, sin que esa formación lo ciña demasiado a través de una disciplina muy rígida. Que su aprendizaje le implicó frutos positivos lo demuestra el hecho de que a su vuelta a Montevideo logra ganar por concurso una segunda beca. Considerando que en su época existían valores que podían competir seriamente con él, este segundo triunfo evidencia que su primera estadía no fue inútil. En su segundo viaje a Europa se dirige a España, donde se somete a la enseñanza de Joaquín Sorolla por un período de tres años.

Hagamos aquí un paréntesis para establecer que a esta altura de los acontecimientos ya estamos en el año 1905. Nuestro cometido debía encerrarse en los pintores del siglo XIX. Pero dos razones nos invitan a aceptar a Herrera como uno de los ultimos representantes de este siglo: su formación inicial en los centros de enseñanza de dicha centuria y la teoría de que el siglo XX comienza realmente en 1914, fecha en que justamente fallece Herrera. Esta posición se basa en que el último decenio del siglo XIX y los primeros quince años del XX están envueltos en los mismos perfiles culturales bajo un común denominador al que se le llama la "Belle époque". Justamente Herrera representa de alguna manera ese culto por la distinción y refinamiento, que es uno de los perfiles que tipifican esa época.

Cerrado nuestro paréntesis verifiquemos que es evidente la influencia de Sorolla en el luminismo que Herrera utiliza en muchísimas de sus obras, donde el manejo de la luz no solamente parece referirse al asoleamiento de los paisajes de aquel maestro, sino que lo reduce a los efectos que el post-impresionismo utiliza para los interiores, otorgándole un acento singular, que lo separa de la paternidad de su maestro español y lo distingue con una modalidad totalmente personal.

Volviendo un poco a nuestro centro de interés debemos admitir que ese luminismo es más propio de aquellos cuadros de escenas de interior que de los retratos que serían nuestro motivo de análisis principal. Además en los retratos Herrera presenta otra singularidad: la estilística de su pintura lo impulsa a buscar un nuevo medio expresivo que se presta más para manifestar su temperamento; por ello es que va a la práctica del pastel, en la que parece haber sido autodidacta. Esta última condición no le impide llegar a excelsitudes notables dentro de esta técnica. Su fineza y exquisitez, su sensibilidad cromática traducida por minucias de diferencias de tintes, las transparencias de las telas y de las sombras de los rostros, todo ello encuentra en el medio expresivo de las barras de color una respuesta más adecuada que en el óleo. Con estas características generales, Carlos María Herrera envuelve todos los temas que los distintos retratos lo impulsan a interpretar: desde el aristocrático retrato de señora a la tierna figura de los niños hasta las melancólicas e idealizadas figuras de sus paisanos. Es como si todos los temas al pasar por el tamiz de su personalidad se tiñesen con el mismo tono de evocativa distinción que le imprime la época y el ambiente en que vive.

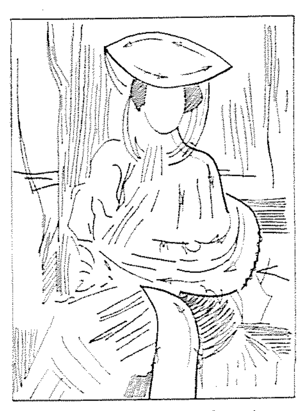
Sus composiciones reposan sobre un trazado de líneas que tiende más al arabesco que a los planos reguladores. Estos arabescos de quebradas y curvas sirven en cada caso a una rítmica que si se esquematizara nos recordaría la estética de las figuras de la danza. Valga el ejemplo del retrato de la señora Méndez Reissig de Herrera: la amplia curva del ala del sombrero con el que se cubre la dama reposa graciosamente sobre una cabeza capitel contorneada por dos manchas oscuras del cabello y decorada por las curvas y contracurvas que forman el cuello y los hombros y el velo que pende del sombrero. Esta misma contracurva tiene una respuesta en la que forman el *boa* de pluma que a su vez termina con una vertical acordada por una parte superior que va a la línea horizontal del mismo elemento. Las delicadas quebradas del último tramo del velo que apenas se apoya sobre el torso, juegan con las líneas de la falda en un conjunto de direcciones rectilíneas que hacen un contracanto a los ritmos de las curvas antes citados. Como fondo que destaca esta estructura lineal delicada, un ritmo de verticales sugiere cortinas y bosques velados. En medio de esta estética disposición, el rostro del personaje es un accidente menor. Y aún cuando su parecido pudiese ser perfecto, el retrato está más



Herrera. Retrato de la señora M. R. de Herrera



Herrera. Niño del bonete azul.



Croquis del autor.



Croquis del autor.

logrado por las formas y los ritmos y los juegos de líneas y claroscuros de toda la figura que por la representación de los rasgos del rostro de la retratada. Si agregamos a esto la finísima matización cromática que le permite la técnica y a que lo induce su exquisita sensibilidad, comprenderemos que en el preciosismo pictórico de una representación como ésta está el mayor valor de la obra de este maestro.

En los retratos de niños, Herrera utiliza una gama de tintes más brillantes, en las que la intensidad cromática está al servicio de la sensación de frescura del tema. Sólo en el rostro, del cual la ternura surge principalmente, es donde la textura tersa de la piel, en contraste con las manchas húmedo luminosas de las pupilas, nos remiten a la sutileza que viéramos antes. El ejemplo del niño del "Bonete azul" muestra una disposición opuesta a la del retrato de la señora. Aquellas texturas de telas y ritmos lineales se sustituyen aquí por las citadas texturas del rostro y ojos opuestas a la de los elementos de fondo. Un esquema de líneas que sugieren gorros de gnomos (caperuza del saco y cuello del mismo) enmarcan una graciosa forma de "G", en la que podría esquematizarse el rostro. De todas estas áreas surge una dinámica vivaz y graciosos arabescos que apoyados en el color logran esa particular frescura del motivo. Termina por completar este conjunto de condiciones la parte inacabada en que se diluye la obra en la zona inferior de la tela. Esa funcionalidad de formas y colores que supone la intuición plástica que mueve a nuestro pintor tiene aún otra demostración en las figuras de paisanos que también antes mencionáramos. Aquí los cromas se apagan, se agrisan y la rudeza del tipo está sugerida por la mayor área tratada en croquis, la neutralidad de las tintas que oponen más contrastes de valores oscuros y claros antes que de matices. Así es que en los tres temas analizados, bajo el factor común de la firmeza y exquisitez de estilo, nos muestran cómo el pintor varía funcionalmente su procedimiento para lograr la esencia de las individualidades por los procedimientos de formas y color más propios del arte pictórico. Ello le confiere el galardón de ser un promotor de la pintura que se aleja de la mera y superficial representación para ir hacia los caminos de la pintura contemporánea.





Retrato de joven. Sáez.

Sáez. Retrato de la madre.




LAS LINEAS DE INFLEXIONES MENOS
ACCIDENTADAS DAN LOS PLANOS

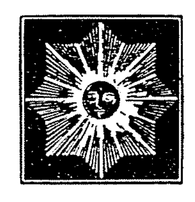
Croquis del autor.

Croquis del autor.

# Sáez







El otro gran ejemplo con el que cerramos esta enumeración de los retratistas uruguayos del XIX, nace, como ya dijimos, tres años después de Herrera. Sáez, como aquél, proviene de una acomodada familia de nivel cultural no corriente. Pero la diferencia entre los dos pintores está en que Sáez tiene una vida aún mucho más corta —desaparece a los 23 años— y en el hecho de representar otro aspecto de la "belle époque", a la que ambos pertenecen. En lugar de aquél refinamiento intimista y la melancólica exquisitez de Herrera, Sáez es la euforia explosiva, una fuerza incisiva, una síntesis nerviosa y una mayor liberación de las ataduras de un naturalismo académico. En todo ello debe jugar sin duda la juventud extrema durante la que ocurre su vida de pintor.

Su condición de niño prodigio (a los doce años pinta obras que hoy merecen ubicación en el museo), la opinión que merece del gran Blanes: "no tengo qué enseñarle...", y su temprana instalación con estudio propio en Roma (a los 18 años) le otorgan una dosis de seguridad en sí mismo y un coraje para adoptar posiciones individuales que se reflejan incluso en sus desplantes del vestir y del amueblar su casa; que en ambos casos responden a modelos creados por él mismo y exclusivamente personales. Esta seguridad lo impulsa a que luego de su aprendizaje en los tres años de la academia de Roma, se lance por caminos antitradicionales, apoyándose fundamentalmente en los movimientos que en ese momento producen los "macchiaioli" en Italia. Mancini, Morelli y otros similares estaban entonces envueltos en una modalidad que participaba de la libertad, el planismo y los empastes de los "macchiaioli" y de los aportes que el post-impresionismo hubiese podido dejar en toda Europa. Dijimos modalidad porque lejos de ser una escuela de principios rígidos, esta corriente ofrece las ventajas de una técnica revolucionaria, con todas las aplicaciones que puede darle cada uno de los temperamentos que se apoya en el grupo. Es así que el propio Sáez, apoyándose en esas libertades, puede perfilarse con caracteres singulares, extravirtiendo una individualidad que no permite declararlo alumno de ninguno de los contemporáneos si bien participa de la modalidad común a un grupo. Por eso esa dualidad de la pincelada minuta y el tratamiento esquemático pero neto y limpio de sus rostros opuesto a las grandes manchas de gruesos empastes con que cubre sus formas de mayor área y de sus fondos. Contrariamente a lo que podía suponerse, ese tratamiento dual no implica falta de unidad en su obra; hay una sabia transición de planos mayores a planos menores, rota a veces con trozos de superficies más minuciosamente trabajadas con respecto a otras apenas esbozadas que hacen un juego de escala de grandes a pequeñas manchas perfectamente compuesto.

Como en el caso de los otros buenos ejemplos, sus retratos cobran vida y personalidad no sólo por un parecido de los rasgos de un rostro sino que en función de la adecuada combinación de formas y colores. Tomemos por caso el ejemplo de una de sus cabezas de "Joven". Un tratamiento casi planista de la parte derecha del rostro destaca sutilmente el volumen de la nariz y la topografía de una boca sensual; casi sin claroscuro la parte izquierda del rostro opone a la otra una mancha de valores bajos. El contraste es violento y sin embargo permite triunfar el brillo logrado por minucioso toque de un par de ojos expresivos. Estos y otros méritos no serían posibles si las pequeñas manchas que componen este rostro no redujesen su escala al tamaño de éste para otorgarnos la posibilidad de esos juegos de tonos. Pero engarzándose con ellos las manchas oscuras del cabello, las del cuello, nos llevan a las zonas de las manchas de mayor área que implican el tratamiento del torso y en la misma forma áreas mayores nos conducen al plano del fondo. Entre este último y el tratamiento más minucioso del rostro están las áreas más planistas del mismo; y así en un juego de combinaciones de áreas ricamente coloreadas y de jugosos empastes, la llamada dualidad de modalidades para un rostro y un fondo construye una unidad pictórica dinámica, fuerte y sabia. Es indudable que en esa dinámica está el espíritu inquieto del joven retratado describiéndonos un carácter con singular procedimiento. Para terminar, citemos otro ejemplar aparentemente distinto y que sigue un mismo juego que el anterior: el "Retrato de la madre". En una forma mucho más entera, con una síntesis aún más atrevida, Sáez retrata el porte, el espíritu, el carácter de su madre. Aproximadamente el área que cubre el perfil incompleto que representa el rostro de la señora es un ochenta-avo de la superficie de la tela. No es pues debido a ese pequeño trozo que se pueda desprender un parecido. Sin embargo, del contemplar la obra surge hasta la idea de un comportamiento social y familiar de la retratada. La gran masa del cuerpo, la echarpe y el "manchon" forman una mancha plana casi entera; no es pues debido a un juego de textura o de ritmos de líneas interiores que surge el carácter de que hablamos. Pero del perfil general de esa mancha oscura con los dos acentos claros del rostro y el "manchon" opuestos al fondo trabajado, de ese singular ritmo y de esa fuerza de la forma misma, surge la silueta expresiva. Diríamos que casi se anuncia la increíble síntesis expresiva de un Figari. Y así cerramos este análisis de nuestra retratística uruguaya del siglo XIX, con un preanuncio de las modalidades más nacionales que existirán en el siglo XX. Anuncio que está a cargo de un pintor tan prematuramente desaparecido que casi podríamos asegurar que lo suyo sólo fue un portar la llama del arte para entregarla a los nuevos competidores de nuestra pintura, avivándola con un fuego que abre vastas esperanzas sobre el porvenir de nuestro arte nacional.

---

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

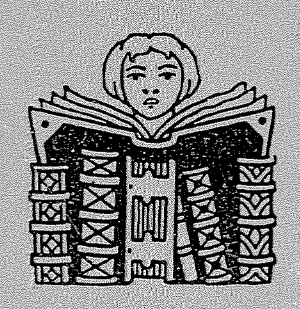

ARGUL, José Pedro. *Pintura y escultura del Uruguay.* Publicación de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. 1958.
Catálogo descriptivo del Museo Nacional de Bellas Artes. Publicación del M. N. de B. A. 1966.
GARCIA ESTEBAN, Fernando. *Pintura.* Cursos de Verano de la Universidad de la República. Montevideo, 1958.
GARCIA ESTEBAN, Fernando. *Panorama de la pintura uruguaya contemporánea.* ALFA. Montevideo, 1965.
GARCIA ESTEBAN, Fernando. *De Blanes a nuestros días.* Comisión Nal. de Bellas Artes. Montevideo, 1961.
GHYKA, Matila C., *Le Nombre D'Or.* NRF. París, 1935.
HUYGHE, René. *El Arte y El Hombre.* Larousse. París, 1965.
KATZ, David. *La Psicología de la forma.* Einaudi Editori. Milán, 1959.
ROMERO BREST, Jorge. *Pintores y grabadores rioplatenses.* ARGOS. Bs. As., 1951.
SIMMEL, Georg. *Rembrandt.* Editorial Nova. Bs. As., 1950.
TORRES GARCIA, Joaquín. *Estructura.* Montevideo, 1935.
VITUREIRA, Cipriano. *Evolución y ordenación de la Pintura Uruguaya.*

# HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA

| Enciclopedia | | Cuaderno |
|---|---|---|
| Tomo IV | | Tomo IV |
| * | 31. La cultura del 900. - Roberto Ibáñez. | 31. Ariel. - José Enrique Rodó. |
| * | 32. Obreros y anarquistas. - Carlos M. Rama. | 32. La huelga y la cuestión social - Rafael Barrett. |
| * | 33. Los retratistas del país. - Florio Parpagnoli. | 33. Modernismo y poesía. - Julio Herrera y Reissig. |
| | 34. Batlle: la conciencia social. - Carlos M. Rama. | 34. El pensamiento de Batlle. |
| | 35. La vida musical. - Hugo Balzo. | 35. Variaciones sobre el mismo tema. |
| | 36. El ascenso de las clases medias. - Germán W. Rama. | 36. La inglesita. - José Pedro Bellán. |
| | 37. Presencia de la Iglesia. - Juan Luis Segundo y Patricio Rodé. | 37. ¿Virajes o continuidad? |
| | 38. Sufragistas y poetisas. - Ofelia Machado Bonet. | 38. La poesía femenina. |
| | 39. La democracia política. - Germán W. Rama. | 39. La doma del Poder. Personas e instituciones. |
| | 40. Estatización y burocracia. - Néstor Campiglia. | 40. Del 1 al 6. - Enrique Amorim. |

* Números ya publicados





Ya están en venta estas tapas para que Ud. mismo encuaderne su colección de Enciclopedia Uruguaya. Solicítelas a su proveedor habitual.




Publicación semanal de Editores Reunidos y Editorial Arca, del Uruguay. Redacción y Administración: Cerro Largo 949, Montevideo, Tel. 8 03 18. Plan y dirección general: Angel Rama. Director ejecutivo: Luis Carlos Benvenuto. Administrador: Julio Bayce. Asesor historiográfico: Julio C. Rodríguez. Dirección artística: Nicolás Loureiro y Jorge Carrozzino -artegraf. Fotógrafo: Julio Navarro. Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo, amparada en el art. 79 de la ley 13.349 (Comisión del papel). Mayo 1969. 